

Lo sublime en Enrique Grau. Experiencias dentro de su obra *Panorámica de Cartagena*

The sublime in Enrique Grau. Experiences inside his work "Panorámica de Cartagena"

ALBERTINA TORRES CAVADIA*

Universidad Nacional de San Martín
Colombia

*albertinacavadia@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3104-4319>

Artículo de investigación

Recepción: 07 de Octubre de 2020

Aprobación: 26 de Octubre de 2020

Cómo citar este artículo:

Torres Cavadia, A. (2021). Lo sublime en Enrique Grau. Experiencias dentro de su obra *Panorámica de Cartagena*. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 3(1), pp. 105-125. Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen

La imaginación del artista da lugar a representaciones de cosas, partes del reino del ingenio, la fantasía y la invención sobre la experiencia. El artista cartagenero Enrique Grau Araujo en 1991 comienza a elaborar una serie de obras sobre el paisaje cartagenero que confluyen siete (7) años después en el tríptico *Panorámica de Cartagena* (1998). Allí predominan acontecimientos dramáticos de orden natural y místicos marcados por la oscuridad repentina. Este artículo aproxima a la obra de Grau, mediante la perspectiva del filósofo irlandés Edmund Burke de lo sublime como una forma de conocimiento sensible, experimentable o perceptible, vinculada a los momentos de asombro, miedo y reflexión estando cerca de la muerte. Para esto se analizan los elementos y gestos implementados por el artista en cada cuadro; junto con entrevistas, publicaciones de prensa contemporáneas al proceso de producción de la obra y el contexto histórico como soporte.

Palabras clave: sublime; arte; paisaje; experiencia.

Abstract

The artist imagination gives place to things representations, parts from ingenuity kingdom, the fantasy and invention about experience. The Cartagenero artist Enrique Grau Araujo in 1991 starts to make a series of works on Cartagena's landscape; the works converge seven (7) years later in the triptych "*Panorámica de Cartagena*" (1998). There predominate dramatic natural and mystic order events marked by the sudden darkness. This article approaches to Grau's work through the Irish philosopher Edmund Burke perspective about the sublime as a form of sensible, experienceable or perceptible, knowledge linked to astonishment, fear and reflection moments being close to death. However, this paper analyzes the elements and gestures implemented by the artist in each picture; together with interviews, contemporary press publications on the work and the historic context as support.

Keywords: sublime; art; landscape; experience.

Introducción

Hay cierto tipo de arte que vive en razón de donde nace
Enrique Grau, 1991

Enrique Grau Araujo (1920 - 2004)¹ fue un pintor cartagenero que hizo parte de la generación de artistas que renovaron las imágenes regionales concentrándose en una variedad de superficies y objetos a finales del siglo XX². Grau elaboró obras como el tríptico *Panorámica de Cartagena* (1998) en el cual se imponen espacios, gestos y sensaciones a partir de un levantamiento detallado de tres (3) paisajes diferentes³. Lejos de la mimesis exacta y precisa de la naturaleza, la arquitectura y lo cotidiano, sobre el lienzo genera un entramado dramático. El artista desde un plano amplio, superior en el tríptico, despierta una sensibilidad al recuperar lo basto (o lo grande) del paisaje, la potencia de la naturaleza, la incertidumbre frente a la caída y la cercanía a la muerte. En este sentido, en el siguiente texto se analizan los elementos y gestos implementados por Grau explorando la categoría de lo sublime en cada uno de los cuadros del tríptico. Véase el tríptico en la siguiente imagen:

Figura 1. Panorámica de Cartagena



Fuente: MAMC, “Panorámica de Cartagena”, 1998.

¹ Grau realizó escenografías para obras de teatro y ocupó cargos como el de jefe del Departamento de Escenografía de la Televisora Nacional en Bogotá. Se desempeñó como director del Museo de Arte Moderno de Cartagena y maestro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes (Grau, s.f.; Durán, 2015; Grau, 09 de junio de 2018). En la década de 1950 su pintura atravesó una fase abstracta; luego acogió la figura humana y su entorno hasta el final de su carrera. Su trabajo por la recreación de la realidad no significó el abandono del expresionismo, por lo cual se conoce como un nuevo academicismo (Laverde, 2002).

² En la ampliación de imágenes del Caribe colombiano Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Nereo López, entre otros artistas, incidieron en certámenes, salones, bienal y demás plataformas expositivas desde finales de 1940. Estos desdibujaron la barrera de los Andes en la cual se había concentrado la legitimación oficialista de la intelectualidad y de las propuestas artísticas capitalinas tomando elementos de diversas proveniencias temporales en busca de una modernidad tocada por el asombro (Jaramillo, 2005; Rodríguez, 2006).

³ Contemporáneo con *Panorámica de Cartagena*, Grau elaboró *Aquelarre en Cartagena* (1982) el mural del Centro de Convenciones de Cartagena; así como *Ofrenda floral a Cartagena de Indias* en su *Historia* (1998) y *El triunfo de las musas* (1998), telón de boca y plafón de la platea del Teatro Heredia. Estas son obras ligadas a pedidos institucionales.

Esta obra es un óleo sobre lienzo con dimensiones de 140 centímetros (cm) de alto por 280 cm de largo, compuesto por tres (3) cuadros realizados de manera independiente. De izquierda a derecha *¡Viva tulipán primero!* (1990), seguido de *Sálvame Virgen de la Candelaria* (1991) y, por último, *La muerte del Pinturero* (1996). Para su análisis se contará con la propuesta del filósofo de origen irlandés Edmund Burke (Dublín, 1725- 1797) en su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*⁴; plantea lo sublime como la emoción más profunda capaz de experimentar por el hombre (Burke, 1987, p. 66).

En lo sublime el irlandés encuentra más allá de una estrategia de elevación en el discurso, principios que afectan a la imaginación⁵. Burke (1987) sostiene que lo sublime se presenta como algo que no hubiera sido producido por nuestros pensamientos, sino que se impone. En esta línea, plantea que lo sublime se concentra en “todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles” (Burke, 1987, p. 87). El terror, dolor y peligro se asocia con una forma de conocimiento sensible vinculada a los momentos de gran asombro, miedo y reflexión sobre aquello que es grande más allá de toda medida.

En esta línea, este artículo considera las situaciones representadas por Grau en la inestabilidad en las nubes, lo sobrenatural, la inmensidad del mar, la magnitud, los edificios, entre otras, que conducen a experimentar lo sublime. Si bien la perspectiva de Burke (1987) no brinda explícitamente herramientas formales para el análisis de la pintura, permite explorar los elementos y gestos dentro de la pintura en los intersticios de un conflicto que se origina en la imaginación. Tal como propone Ferrero (2015), esta categoría pone en valor el acto mismo, el lugar de la visión, además del evento de la pintura.

⁴ Se trata del único trabajo de estética que escribió Burke. Aunque durante mucho tiempo fue considerado un escrito menor, el impacto mayor se produjo ante todo entre los filósofos alemanes del último tercio del siglo XVIII. Esta obra inspiró tratados sobre lo sublime como los de Moses Mendelssohn, Gotthold Ephraim Lessing e incluso Immanuel Kant y Ferdinand Solger (Ibarlucia, s.f.).

⁵ Extensión o elevación son las figuras retóricas usadas por Longino hacia el ámbito de lo natural para aproximarse a lo sublime. Burke encuentra en la definición y distinción entre lo sublime de lo bello una brecha que es la incertidumbre ocasionada por lo sublime que surge de algo que no se puede inducir, están más allá en la imaginación (Burke, 1987; Ibarlucia, s.f.; Ferrero, 2005). Barreto (2014; p. 130) propone que en Burke la imaginación saca las sensaciones de su presuposición natural y los introduce en la presuposición cultural de la consideración individual y subjetiva que, en el contexto ilustrado del siglo XVIII, no significaba arbitrariedad pura y relativa, sino esta nueva dimensión del conocimiento humano, al cual Burke y casi toda su generación se dedica a encontrar sentidos comunes, equivalentes a aquellas regida por leyes generales y objetivas.

¡Viva tulipán primera!

De izquierda a derecha el primer cuadro que compone el tríptico de Grau es *¡Viva tulipán primero!*, con una dimensión de 140 por 82 cm. En esta obra el artista pinta un paisaje semiurbanizado; se deja ver un terreno mixto compuesto por una montaña y una planicie que le brindan una profundidad e imponencia a la naturaleza. Grau venía perfeccionando su afinidad por el paisaje desde la producción del libro ilustrado *El pequeño viaje del barón Von Humboldt* (1977), donde recrea las experiencias de los viajeros europeos del siglo XVII frente al paisaje en Suramérica. No obstante, en esta obra se aleja de la exploración y reproducción, apuntando a la creación de una experiencia. En este sentido, dispone una avioneta que arroja flores rojas evocando cierto grado de sorpresa, incertidumbre y tensión a analizar en este aparte. Véase la obra en la siguiente imagen:

Figura 2. ¡Viva tulipán primera!



Fuente: MAMC, "Panorámica de Cartagena", 1998.

En el paisaje predomina un cielo cubierto casi por completo de nubes blancas, una montaña y formaciones rocosas sobre el horizonte con tonos verdes oscuros y terracotas. Este conjunto se presenta como un medio hostil que reta la supervivencia del individuo⁶. Grau pinta una estela de flores rojas arrojadas desde una avioneta; la escala gráfica de su caída desde las alturas sobre la ciudad trae consigo una sensación de sorpresa y desconcierto. Es el listón colgado en la avioneta que hace posible asociarlas con una situación de celebración y triunfo, ya que este dice a modo de publicidad aérea: “¡Viva tulipán Primera!”.

El artista recupera la figura de Tulita Martínez Martelo⁷, reina de carnavales en 1920, a quien le decían por cariño Tulipán. La figura femenina toma una presencia importante en contraste con la aviación, teniendo presente el avión como símbolo de modernidad y libertad. En una entrevista Grau le cuenta a Panesso (en septiembre 15 de 1991) sobre este cuadro que:

Cuando el primer avión llegó a Cartagena era época de carnaval. Estaba de reina Tulita Martínez, y era una reina de una popularidad tremenda, la llamaban Tulipán Primera. Entonces, dentro de la novedad del avión y los festejos del carnaval, le dieron un paseo en él. Paseó por sobre la ciudad y echó flores, montada en uno de esos aviones que eran descubiertos y como hecho de lona. (p.10)

Esta anécdota sobre la participación en un sobrevuelo por la ciudad, resalta por Grau sobre su obra, permite considerar que subir a un avión en la década de 1920 evocaba situaciones de alto riesgo. La aviación era una novedad, los equipos y pilotos eran extranjeros, se habían hecho pocas pruebas de vuelo, así que no se tenía certeza por la pérdida de estabilidad en el aire⁸.

⁶ Esto es posible asociarlo con la vista desde el centro histórico de la ciudad hacia el sur por sitios representativos como el caño de Juan Angola, el terreno de Chambacú, el Castillo San Felipe y el cerro de La Popa. La presencia de vegetación sobre Chambacú y al borde del caño de Juan Angola permite decir que este cuadro corresponde a un periodo entre 1920 hasta 1940 (Calvo y Meisel, 2000; Deavila, 2008; Estrada, 2017). Véase imágenes históricas en la entrada “Los barrios populares” en (Chambacú, 2012).

⁷ Tulia Martínez Martelo, conocida como Tulia o Tulita Reina de Carnaval en 1919, se casó con Eduardo Azuero Pinzón. Hija de Vicente Andrés Martínez Recuero y Tulia Martelo Jiménez, familia paterna con alto poder adquisitivo en el área ganadera (García, 2020).

⁸ En el primer vuelo participaron René Bazin como piloto, el alcalde Guillermo Echavarría Misas y la reina de los carnavales. Este se dio el 14 de febrero de 1920 en un Farman F-40. Los aeroplanos Farman F-40 fueron fabricados para ser utilizados como bombarderos durante la Primera Guerra Mundial, y formaron parte de las 40 escuadrillas del ejército francés, hasta su retiro y reemplazo en 1917 (Umaña, s.f). A finales de 1919 los empresarios Nemesio De la Espriella (cartagenero) y el antioqueño Guillermo Echavarría establecieron negociaciones para importar los aviones franceses producidos por la casa Farman y constituir la Compañía Colombiana de Navegación Aérea (CCNA) (García, 2016; Radio Nacional, 26 de septiembre de 1919).

Figura 3. Fotografía de los pasajeros

Fuente: Ortega y Benítez, “Fotografía de los pasajeros”, 2013.

En este sentido, el recurso visual del artista de las flores rojas que arroja la avioneta a su paso se articula a la celebración de una hazaña y un riesgo. La figura femenina se apodera de la situación con un papel heroico al hacer parte del vuelo, entonces, se abre paso sobre el cielo con libertad. Teniendo en cuenta que la referencia del personaje hace parte de las primeras décadas del siglo XX resulta interesante mencionar que dentro de la búsqueda de la autonomía femenina marca un hito en Cartagena (Porto, 2012).

Además, en la obra el espejo de agua separa el paisaje rocoso y rudimentario de uno más urbanizado; es posible ver una edificación con techos rojos de tres (3) torres laterales asociable con una iglesia, un espacio parquizado y en la esquina derecha junta a la garita de la muralla un personaje⁹. Este último es uno de los elementos a tener en cuenta a la hora de analizar lo sublime que presenta la obra. En el borde de la garita de la muralla, Grau pinta un personaje con las manos al aire, una postura que transmite un estado de exaltación. Este es un personaje diminuto a diferencia del avión e incluso las flores que predominan sobre la obra.

⁹ Esto se puede asociar con la Ermita del Cabrero, su parque hoy día parte del Parque Apolo y el sector de la muralla de Las Tenazas. Véase en Pérez (2017).

Lo anterior pone en evidencia que el personaje marca la vivencia de una situación límite más allá de su alcance. Por un lado, marcada por el terror que despierta el límite y la cercanía al abismo desde un lugar alto (Ferrero, 2015); por otro lado, desde la incertidumbre y el miedo que trae consigo presenciar el vuelo mecánico. En estas, Grau marca el interceso de un conflicto que da acceso a una experiencia en el orden de lo sublime.

Allegados a Grau discuten que este personaje hace alusión al padre de Tulia, Andrés Martínez Recuero, quien se oponía a que su hija diera un paseo en avioneta¹⁰. Considerar la figura del padre permite estimar un terror mucho más cercano a la muerte en el sobrevuelo de la ciudad. Esto cobra sentido dentro de la obra con la postura del personaje exaltado frente al acontecimiento como reacción de su condición humana ante algo que imposibilita interrumpir.

Sálvame Virgen de la Candelaria

El segundo cuadro del tríptico fue producido un año después de *¡Viva tulipán primera!* con un tamaño de 140 por 170 cm. Grau continúa desarrollando una obra que se concentra en el paisaje donde es posible la vivencia estética de fenómenos naturales. En este sentido, Grau involucra cualidades como la oscuridad con un tono fuertemente negativo que permite experimentar lo sublime tal como lo presenta Burke (1987) infundado por el dolor que representa la cercanía a la muerte. Además, Grau acompaña esto con la representación de un hombre cayendo de un avión y la presencia de un símbolo religioso. Por lo cual, en este aparte se aborda la angustia, la incertidumbre y el terror como respuestas emocionales de lo sublime en la obra. Véase la pintura en la siguiente imagen:

¹⁰ En la tertulia entre Juan Gossaín, Jaime Borda y el Almirante Rafael Grau contaron que el personaje dentro de la obra correspondía al señor Martínez Recuero quien se opuso a que su hija abordara el vuelo, ya que era considerado una actividad muy riesgosa sobre todo para señoritas (MAMC, 2015).

Figura 4. Sálvame virgen de la Candelaria

Fuente: MAMC, “Panorámica de Cartagena”, 1998.

Este cuadro presenta un horizonte en el cual conviven el cielo y el mar de manera casi complementarias con un azul vibrante que brinda un efecto de inmensidad. El cielo y el mar son separados por la presencia de trazos blancos en forma de nubes; asimismo, una delgada línea oscura que comienza a aparecer en medio se convierte en un islote verde oscuro que divide en dos (2) cuerpos de agua el mar¹¹. En este panorama la potencia de la naturaleza se puede contemplar en el clima tempestuoso manifiesto en las nubes de la esquina superior derecha. Su presencia a modo de tormenta se extiende sobre el azul celeste del mar y una avioneta que desprende una torre de humo.

Por consiguiente, esto marca en la pintura los rastros de un accidente que se reafirma con un personaje vestido de blanco con las manos abiertas cayendo de cabeza en dirección a una edificación. En el personaje suspendido entre un avión en caída, en medio de un temporal oscuro y una edificación, es posible experimentar el límite cercano de la muerte, sin las suficientes condiciones para dar cuenta de un final trágico. Puesto que la oscuridad propicia una escena sectorizada en contraste con el panorama despejado en el resto del cuadro, esta situación se asocia como una experiencia aislada y repentina.

¹¹ Estos se pueden asociar de izquierda a derecha a la Bahía Interior de Cartagena conocida como Bahía de las Ánimas y al mar Caribe entre de la península del Laguito y parte de la Avenida Santander.

En la parte inferior, se aprecia un espacio urbanizado, compuesto por edificaciones retratadas en su mayoría grises con tejado café oscuro y diseños coloniales y republicanos evidentes en sus techos. Están pintadas una junto a otra, con tal continuidad que es posible experimentar la sensación que se encuentran unas sobre otras, especialmente a la derecha de la obra¹². El artista propone un juego de luces y sombras sobre las edificaciones donde predominan los tonos grises. Esto se aclara en espacios puntuales como en la representación del convento de San Pedro Claver, el monumento de la bandera y la terraza de la esquina al lado de la Casa de Marqués¹³. A su vez, estos contrastan la presencia de los tonos más oscuros como el de las dos (2) torres que componen los campanarios de la iglesia San Pedro Claver. Estas estructuras en la pintura superan la línea del horizonte del mar, teniendo una participación dentro del cielo, exaltando mucho su imponente dentro de la obra, y justo entre sus tres (3) cúpulas que cae el personaje de la obra.

Hacia el lado opuesto del cuadro sobre el cielo, Grau representa una mujer de tez morena de traje amplio y corona; además, sobre su brazo izquierdo reposa un recién nacido y en su mano derecha una vela entre sus manos. Estos gestos descritos dentro de la tradición católica occidental hacen alusión a la figura de la Virgen María. Los atributos místicos se complementan con la línea amarilla alrededor de la figura a modo de resplandor sagrado. Estas características coinciden con la advocación conocida como Virgen de las Candelas o Nuestra Señora de la Candelaria, reconocida como la virgen morena y liberal, erigida patrona por los cartageneros católicos de la ciudad desde 1915 (Gutiérrez, 2008). Véase en la siguiente imagen:

¹² Estas se pueden asociar con edificaciones al interior del casco amurallado asentadas desde la fundación del puerto de Cartagena. De izquierda a derecha, es posible identificar la Plaza de la Aduana y edificios aledaños como la Alcaldía, la Sede de los Militares de la Guerra de Corea y las dos (2) bodegas de armas que hoy son el actual MAMC, la iglesia y convento San Pedro Claver y la casa del Márquez Valdehoyos Véase: "Cartagena de Indias. Recopilación fotográfica Rafael Pérez Lequerica. Imagen 3".

¹³ Los elementos mencionados permite ubicarse en las primeras décadas del siglo XX antes de la formación de barrios, construcción de espolones y puertos del sector. La representación del monumento de la Bandera aproxima a un contexto entre 1918 y 1921 que se erigió en la ciudad (Calvo y Meisel, 2000). Véase: "Foto postal del Monumento a la Bandera. Cartagena, Colombia".

Figura 5. Virgen de la Candelaria

Fuente: Nuestra Señora de la Candelaria, “Virgen de la Candelaria”, 2020.

Cabe resaltar que la presencia religiosa en la escena está distante de la situación del hombre que cae del cielo. No obstante, a la distancia y desde una zona despejada le da fuerza a la incertidumbre en el origen del sentimiento religioso que es terreno de lo sublime. Burke (1987) propone que esto conmueve y se encuentra más allá de nuestra comprensión. En este sentido, la iluminación se convierte en un momento sublime, construido en relación con la muerte y profundidad que trae su cercanía a Dios. Lo fugaz y lo místico tienen un vínculo con lo inexplicable, con ello, lo eterno de la situación.

En entrevista con Panesso (1991) Grau cuenta una anécdota familiar que coincide con algunas representaciones encontradas en esta obra, cuando dice que:

De pronto, sobrevolando el mar, el avión comenzó a perder, a perder altura, y en cierto momento mi tío Miguel, como quien se baja de un carro, abrió la portezuela, se tapó la nariz con dos dedos y se lanzó al vacío como quien se manda a un charco, después de gritar: “¡Virgen de la Candelaria, sálvame!”. Los demás se mataron todos. El cayó al mar como títere sin cabeza. Pero se salvó. De ese tipo de historias está llena la ciudad, y voy a trabajar en ellas. En cuanto a ese cuadro, el tío Miguel y el avión, voy a pintarlo ahora. Cartagena, el avión, él tirándose al vacío entre nubarrones de cielo y trombas marinas, y qué se yo. Las carabelas del sitio de Morillo, revitalizar la idea de que la anécdota es importante, y hacerlo sin miedo. (Panesso, 1991, p. 10)

En este punto, es posible evidenciar que el artista se encontraba extasiado con la experiencia por la cual había atravesado el tío. En la entrevista se vale de recursos narrativos como la exclamación “¡Virgen de la Candelaria, sálvame!” para abrir el acontecimiento como un milagro divino, parte del plano de lo sublime. A su vez, Grau construye un puente entre la salvación y cercanía a la muerte con lo terrorífico cuando se refiere a nubarrones, trombas marinas, incluso a las carabelas del “sitio de Morillo” (Panesso, 1991)¹⁴. Las referencias dentro de la imaginación del artista apuntan a lo oscuro, lo trágico e incluso lo tenebroso; parte de la búsqueda de los elementos para explicar lo inexplicable.

Cabe anotar que esto hace parte del análisis de las intenciones del artista en el proceso creativo; además, el sentimiento que la proximidad a la muerte en él despierta resulta un elemento articulador en contraste con elementos representados dentro de la obra como producto final. En este sentido, Grau parte de la experiencia del tío desde el espanto imaginado, y las representa a partir de inclemencias naturales dentro del paisaje, señalando las variables mortales. Tal como anota Burke (1987), las ideas de la muerte y del peligro a cierta distancia lo conducen a representar lo sublime.

Ahora bien, estos hechos ocurrieron el mismo año del nacimiento del pintor, lo cual le brinda la distancia oportuna para recuperar toda la emoción de dicha narración familiar. Esto no pasa desapercibido para Grau y se autorretrata en la obra en medio de la azotea de la casa ubicada al extremo derecho en una de las edificaciones más claras de la Plaza de la Aduana (MAMC, 1998). Este se pinta frente a un caballete trabajando en una obra de dicho paisaje. La intención de este detalle se puede pensar teniendo en cuenta que es él mismo como artista quien está reconstruyendo una narración familiar como si la estuviese viviendo. Esto evidencia dicha representación como una conexión entre el sentimiento de temor y expectación ante la experiencia vivida y la narrada por el artista.

¹⁴ Estos se pueden asociar de izquierda a derecha a la Bahía Interior de Cartagena conocida como Bahía de las Ánimas y al Mar Caribe entre de la península del Laguito y parte de la Avenida Santander.

La muerte del pinturero

El último cuadro del tríptico fue elaborado cinco (5) años después de *Sálvame virgen de la Candelaria*, con las mismas dimensiones de *¡Viva tulipán primera!* En esta obra, Grau continúa marcando la experiencia de lo sublime a partir de la imponente del paisaje. El artista juega con una estética dinámica de la naturaleza evocando la incertidumbre de la caída, atravesado por lo imprevisto y fugaz. En este sentido, en este cuadro se aprecia a un hombre en paracaídas conducido por un torrente de nubes oscuras a examinar en este aparte. Véase la obra en la siguiente imagen:

Figura 6. La muerte del pinturero



Fuente: MAMC, "Panorámica de Cartagena", 1998.

En esta última parte del tríptico, Grau nuevamente hace manifiesto en el cielo cartagenero la providencia, desplegando una columna de nubes y un mar mucho más oscuros que en las obras anteriores. En esta ocasión este panorama tormentoso se combina con el ocaso del sol, lo cual genera la mezcla de magentas con los grises y turquesas. El artista a través de la naturaleza ocasiona una experiencia dinámica que conduce a lo sublime por el tono fuertemente negativo en el cual se encuentra

envuelto el personaje en paracaídas suspendido en el medio del cielo de tal manera que evidencia la incertidumbre de su destino. Esto especialmente como propone Burke (1987) dentro de lo trágico y lo terrible.

Dicho personaje equipado de paracaídas cuenta con un atuendo rojo con una muleta en su mano derecha y un estoque en la izquierda, característico de un torero. Este rasgo de lo sublime crece bajo la expectativa en medio de la contemplación, tal como propone Barreto (2014):

La belleza surge de la contemplación de la caída (como pura visión). Lo sublime ya no se puede inducir, sino que se le deduce de un eterno pre-evento, por así decirlo. Lo sublime es un evento siempre por ocurrir (con todas las consecuencias de esa expectación), pero que nunca ocurre. Sin embargo, en esta expectación la no ocurrencia ocurre. (p. 133)

En este punto, resulta interesante considerar la caída como una señal de lo sublime, para lo cual Barreto (2014) propone que se muestra tan inevitablemente posible que se la puede experimentar mediante una operación primaria de la mente o del cuerpo. Así, teniendo presente que el miedo ocupa todas las extensiones mentales (Burke, 1987).

Recuperando esos segundos de bienaventuranza, en los cuales se ve atrapado el personaje en paracaídas con su trayectoria guiada por el viento, se encuentran otros dos (2) personajes con túnicas y alas que sostienen pañuelos blancos. Estos se pueden asociar con la figura de los ángeles, seres sobrenaturales presentes en varias religiones y mitos que actúan como intermediarios entre lo divino y lo humano. Su posición de intercepción y acercamiento en medio tan próximo al torero en paracaídas evidencia lo más próximo a ángeles de la guarda o custodios que consolidan una experiencia mística. Lo inexplicable de la situación está construido en relación con la muerte y la profundidad que trae una cercanía a Dios. Ahora bien, el encadenamiento con lo eterno e infinito es algo que está más allá del fin de la vida. En este punto, se encuentra en lo sublime la capacidad de provocar respuestas emocionales mixtas asociadas, por un lado, al terror e incertidumbre, y por otro, al miedo y deleite (Brady, 2013).

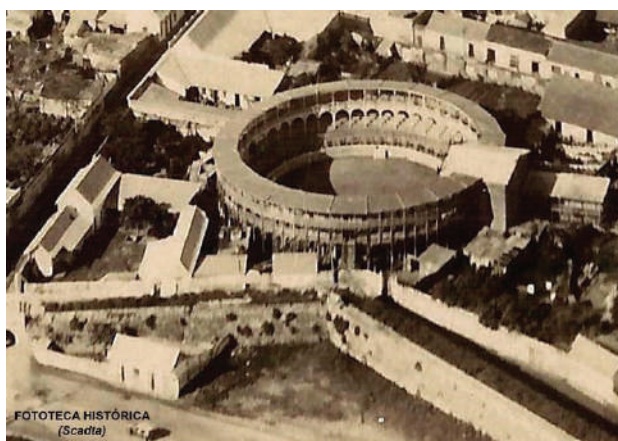
Este cuadro posee una referencia mucho más romántica que los anteriores. En la parte inferior de la obra, las calles y manzanas son retratadas con una serie de sombras que da la impresión de que el grupo de pequeñas casas y sus patios internos

componen un laberinto¹⁵. Las sombras representan una condición enigmática; es una oscuridad que le resta claridad al camino y a la formación de la ciudad dentro del panorama a modo de laberinto. Se resalta la soltura de su pincelada de Grau para representar al interior de la estructura de techo rojo un espacio repleto de espectadores. Ferrero (2015) dice sobre la contemplación de este tipo de pinceladas que:

Lo infinito captado a través de la técnica es un modo de acercamiento a lo infinito planteado a través de lo sublime. Es un camino para poder representar lo irrepresentable, permitiendo al pintor poder pensar lo irrepresentable por omisión de elementos que lleva al juego de la imaginación tratando de captar lo infinito. (p. 33)

Además, dentro de la estructura circular se encuentra la silueta aislada de un toro¹⁶. Está ubicado en el centro de la plaza, alrededor de la multitud, a la expectativa de la llegada del torero. Esta situación es más evidente en las pinceladas cortas a las afueras de la plaza que esbozan siluetas de personas corriendo como si hicieran un seguimiento a la caída del torero paracaidista. En este sentido, el torero adquiere un doble reto: enfrentar el salvajismo de la bestia y luchar contra su propia imposibilidad de volar, implicando dos (2) pruebas de muerte.

Figura 7. La Serrezuela



Fuente: Fototeca Histórica de Cartagena, “La Serrezuela”, s.f.

¹⁵ La obra muestra el sector del barrio San Diego desde un tramo de muralla entre los Baluarte la Merced y San Lucas.

¹⁶ Esta imagen se puede asociar con la antigua Serrezuela, una edificación construida en madera, de aproximadamente diez (10) metros de altura. Allí se realizaban corridas de toros, presentaciones ganaderas, conciertos, circo y teatro, punto de encuentro de los cartageneros durante la segunda mitad del siglo XX. Véase (Descubre Cartagena, 2016).

Además, tal como indica su título, en el cuadro Grau está inspirado en la historia de Luis Ríos "El Pinturero"; un torero que en el contexto del toreo de artilugio a finales de la década del 1960 pretendió llegar a La Serrezuela en paracaídas¹⁷. En las aguas del Caribe, el torero paracaidista se equipa de botas de plomo para evitar la desviación del viento. Sin embargo, solo complicó su situación al caer dentro del mar sin poder alivianar su propio peso.

Consideraciones finales

Panorámica de Cartagena es una obra conformada en un total de ocho (8) años; las dos (2) primeras obras cuentan con una diferencia de realización de un (1) año, la tercera con una diferencia de cinco (5) años y otros dos (2) años más para que se ensamblara como tríptico. Luego de haber realizado una lectura particular de cada escena, para concluir, cabe mencionar que el artista elabora un paisaje donde la potencia de la naturaleza captura la atención y despierta una sensibilidad a su encuentro. Lo infinito del horizonte, lo imponente del cerro, la intensidad de los cielos, tormentas y cuerpos de agua, son dominantes e impetuosos en la mirada de la obra. A su vez, estos provocan respuestas emocionales mixtas asociadas con el miedo, deleite y terror.

Desde los elementos formales de la obra, para acercarse a estas emociones Grau recurre constantemente a tonos fuertes, y marca directamente la oscuridad, tal como lo presenta Burke (1987) cercana a la muerte. Además, el tono manejado en los cuadros se puede relacionar con el transcurrir de un día que va de la mañana, mediodía, tarde, visto en cada cuadro de izquierda a derecha respectivamente. Al mismo tiempo que, en la paleta de colores van aumentando las sombras y se van volviendo mucho más intensas en la medida que los acontecimientos en la obra se acercan a la muerte; las aguas, los cielos, los edificios y monumentos van mostrando esta dinámica a través de sus colores.

En la primera obra, Grau advierte la celebración ante una situación de riesgo. En una segunda obra, el artista coloca en cuestión la vida a merced de la divinidad; y en la última retrata un acontecimiento que concluye con la muerte. Las particularidades decorativas de Grau adquieren densidad y carácter por sus connotaciones simbólicas (Calderón, 2002). En esta línea, Rodríguez (2006) propone que:

¹⁷ Ríos en Cartagena, quién en el mundo de la tauromaquia se bautizó a favor de un pájaro de Galicia, España, pinturero, se disponía a faenar cuatro (4) novillos de la ganadería de María Victoria de Soto, compartiendo cartel con el cartagenero Boris Díaz el 18 diciembre de 1966 (Tarrá, 2017; El Universal, 2015). Esto se vio eclipsado por el desvío de su trayectoria a las playas cartageneras donde falleció (Tarrá, 2017).

En Grau lo decorativo no se queda en la bonitura primorosa y superficial, porque trasciende y pasa a la categoría superior de ornamental. ¿En qué sentido? En el caso de Grau lo decorativo se construye con elementos que a través del símbolo rayan lo emblemático, por supuesto que sin el texto y sin el lema o mote del emblema ortodoxo. (p.10)

Por otro lado, cabe resaltar que en las tres (3) obras los conflictos se enuncian desde el cielo a partir de la caída de flores o personajes que causan conmoción por la incertidumbre y desconcierto sobre el destino. Atrapan aquellos sentimientos que aparecen ante las imágenes que inspiran a lo sublime como potencia, poder y posibilidad. Tal como Grau contaba, en la entrevista con Panesso (1991), sobre el paisaje que: “a Cartagena la he usado como fondo de mis cuadros, pero yo quisiera que ella fuera el tema mismo, más completo el homenaje a su cielo, a su mar, a su luz, todo atrapado allí, incluso sus anécdotas” (p.10). Esta posición del artista se relaciona con lo que Ferrero (2015) propone cuando afirma que:

El pintor de hoy en día no está interesado a sus propios sentimientos o al misterio de la propia personalidad, sino a penetrar en el misterio del mundo. Su imaginación, por eso, intenta profundizar en los secretos metafísicos. Es justo en esta medida que su arte concierne a lo sublime. (p. 40)

En esta línea, la experiencia de Grau le permite recuperar propiedades que son causa de lo sublime.

Referencias

- Barreto, W. (2014). *De lo sublime superviviente: Estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo* (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Brady, E. (2013). *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Calderón, C. (2002). Grau pintado por Grau. Autorretratos y figuraciones. En Lozano, A. (Eds.). *Enrique Grau. La ilusión de lo real*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Calvo, H. y Meisel, A. (Eds.). (2000). *Cartagena de Indias en el siglo XX*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano y Banco de la República.
- Chambacu. (3 de mayo de 2012). Los barrios populares a través del lente. *Chambacu*. Recuperado de <http://chambacu1971.blogspot.com/2012/05/>
- Cunín, E. y Rinaudo, C. (2005). Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas, *Memorias*, 2(2). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/855/85502208.pdf>
- Deavila, O. (2008). *Políticas urbanas, pobreza y exclusión social en Cartagena: el caso de Chambacú, 1956-1971* (Tesis de pregrado). Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Descubre Cartagena. (2016). Cartagena en imágenes. *Descubre Cartagena*. Recuperado de <https://descubrecartagena2016.wordpress.com/cartagena-en-imagenes-2/#jp-carousel-274>

- Durán, G. (2015). *Enrique Grau. Un artista en el Museo de Arte Moderno de Cartagena* (Tesis de Maestría). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Estrada, N. (2017). *Desarrollo de la industria petroquímica en Cartagena de Indias (1965-1980)* (Tesis de grado). Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Ferrero, C. (2005). *Lo sublime de la acción: riesgo, límite y frontera a través del Parkour* (Tesis Doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- García, M. (10 de mayo de 2016). Capítulo X. Familia Martínez. *Genealogías de Cartagena*. Recuperado de https://genealogiasdecartagena.blogspot.com/2016/05/conozca-la-genealogia-de-su-familia_10.html
- Grau, E. (1977). *El pequeño viaje del barón Von Humboldt*. Bogotá: Benjamín Villegas y Asociados; Litografía Arcos.
- Grau, R. (09 de junio de 2018). Biografía. *Museo Casa Grau*. Recuperado de <https://museocasagrau.com/biografia.html>
- Gutiérrez, E. (2008). *Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias. Creer, poder y gozar*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Ibarlucia, R. (s.f). *Lo sublime: de Bruke a Kant*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.
- Jaramillo, C. (2005). Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia. En: *Textos: Arte, política y crítica* (pp. 13-28). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Laverde, M. (2002). Enrique Grau. La figuración y sus laberintos, *Nómadas*, 17, pp. 123-145.
- Museo de Arte Moderno de Cartagena (MAMC). (1998). *Panorámica de Cartagena. Sala Enrique Grau*. Cartagena: Museo de Arte Moderno de Cartagena.

- MAMC. (2015). Tertulia Juan Gossaín, Jaime Borda y el Almirante Rafael Grau. *Mam Cartagena*. Recuperado de <http://www.mamcartagena.org/event/la-muerte-del-pinturero/>
- Nuestra Señora de la Candelaria. (s.f.). Milagros y testimonios de fe. *Soy fiel devoto de la virgen de la candelaria*. Recuperado de <http://soyfieldevotodelavirgen-delacandelaria.blogspot.com/p/milagros-y-testimonios-de-fe.html>
- Ortega, F. y Benítez, J. (1 de junio de 2013). Sueño de nubes. Los caballeros del aire. *Sueño de nubes*. Recuperado de <http://suenodenubes.com>
- Panesso, F. (15 de septiembre de 1991). Grau. Pintor en New York. *El Herald*.
- Pérez, R. (2017). Cartagena de Indias. Recopilación fotográfica Rafael Pérez Lequerica. *Slideshare*. Recuperado de <https://pt.slideshare.net/RafaelPerezLequerica/cartagena-de-indias-recopilacin-fotografica-rafael-perez-lequerica>
- Porto, R. (2012). La mujer en Cartagena: 1501-1930. *Unicarta*, 110, pp. 4-17.
- Radio Nacional. (26 de septiembre de 1919). Se funda la aviación en Colombia. *Radio nacional*. Recuperado de <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/se-funda-aviacion-colombia#:~:text=El%2031%20de%20diciembre%20de,Barranquilla%20transportando%20correo%20y%20pasajeros>
- Ríos, L. (12 de febrero de 2014). De hombres, toros y caballos. *Gestauro*. Recuperado de <http://gestauro.blogspot.com/2014/02/luis-rios-el-pintureroa-partir-de-los.html>
- Rodríguez, F. (2006). *Plumas y Pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Italia: Bergamo University Press.
- Tarrá, L. (17 de agosto de 2017). Muerte de El Pinturero e historias taurinas de Cartagena de Indias en la memoria de El Firingo. *Youtube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9FubujDS3wk>

Todo Colección. (s.f.). Foto postal del Monumento a la Bandera. Cartagena, Colombia. *Todo colección*. Recuperado de <https://www.todocoleccion.net/postales-america/rppc-fotopostal-monumento-bandera-cartagena-colombia~x184451143>

Umaña, M. (s.f.). Compañía Colombiana de Navegación Aérea (CCNA). *Mata Café*. Recuperado de <https://matacafe.co/ccna/>